



Cahiers de littérature orale

75-76 | 2014
L'autre voix de la littérature

« Couvrez ce conte que je ne saurais voir »

Nicole Belmont



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/clo/1844>

DOI: 10.4000/clo.1844

ISSN: 2266-1816

Publisher

INALCO

Printed version

Date of publication: 1 January 2014

ISBN: 978-2-85831-222-1

ISSN: 0396-891X

Electronic reference

Nicole Belmont, « « Couvrez ce conte que je ne saurais voir » », *Cahiers de littérature orale* [Online], 75-76 | 2014, Online since 16 March 2016, connection on 21 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1844> ; DOI : 10.4000/clo.1844

This text was automatically generated on 21 April 2019.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

« Couvrez ce conte que je ne saurais voir »

Nicole Belmont

On rejoint ici le problème irritant et classique que pose aux historiens comme à d'autres praticiens des sciences humaines, la modestie agressive des folkloristes – de la classification d'Aarne-Thompson au *Manuel* de Van Gennep : solidement retranchés dans un positivisme proclamé, dans le refus d'interpréter ou de conclure, des inventaires ne sont-ils pas la ruse ultime, et comme la revanche de l'interprétation ? On sait assez aujourd'hui qu'aucun n'est sans aveu. (Certeau, Julia, Revel, 1980, 63-64).

- 1 Charles Perrault « au travail », si l'on en croit Ruth Bottigheimer, engagé dans l'écriture de ses *Contes ou Histoires du temps passé*, avait sur son bureau deux ouvrages ouverts devant lui : *le Conte des contes* de Basile et *les Facétieuses Nuits* de Straparola¹. Il s'en serait inspiré directement pour composer « la Belle au bois dormant », « les Fées », « le Maître chat », « Cendrillon » et « Peau d'âne », sans puiser d'aucune manière dans la tradition orale de son temps. Sont alors renvoyés comme irrecevables en tout premier le travail de Marc Soriano, mais aussi les recherches de spécialistes de contes littéraires comme Jack Zipes, Nadine Jasmin, Anne Defrance ou Jean-Paul Sermain. À titre d'exemple de cette position théorique récusée par elle, R. Bottigheimer cite en note les propos de ce dernier auteur : « l'énonciation complexe [du conte de fées] transpose les pratiques orales et populaires du contage et les transforme dans l'écriture. [...] Perrault puise à la source orale labile, indigne et jusque là inaudible » (2006, 76).
- 2 Comment comprendre l'évacuation si radicale d'une vérité d'évidence : la reprise de schémas et de motifs narratifs transmis dans l'oralité par les auteurs et auteures de contes, à visée littéraire donc, de la fin du XVII^e et d'une partie du XVIII^e siècle français ? À

titre de contre-exemple, on se permettra de résoudre un point qui pose problème à R. Bottigheimer : « l'âne qui chie de l'or » de « Peau d'âne ». Nulle trace de ce motif dans « Thibaud » de Straparola ni dans « l'Ourse » de Basile, les ouvrages référents de Perrault, constate-t-elle. On trouve cependant bien dans le recueil du Napolitain un tout autre récit où une poupée « chie de l'or » (« Adamantina », Cinquième Nuit, n° 2). Il faut se contenter de ce trait d'inspiration, puisqu'il est interdit de faire appel directement à la tradition orale. Le motif y existe cependant, mais présent dans un autre conte-type « la Serviette, l'Âne et le Bâton » (T. 563), largement répandu en France et dans toute l'Europe. Un homme pauvre et chargé d'enfants reçoit d'un personnage surnaturel trois objets magiques, dont un âne doué de ce pouvoir, se les fait voler, puis les récupère. Comment douter que Perrault connaissait et le récit et le motif et que, introduisant celui-ci dans « Peau d'âne », il utilise un savoir non livresque acquis peut-être dans l'enfance grâce aux « gouvernantes et grand-mères », et peut-être retrouvé auprès de ses propres enfants. On ajoutera qu'en dépit du poids de certains des contes de Perrault sur la tradition orale française ultérieure, celle-ci, qui a retenu la peau d'âne en tant que leurre repoussant où se dissimule l'héroïne, n'adopte pas pour autant la particularité étonnante de l'animal de Perrault, celle de ne faire « jamais d'ordures, mais bien beaux écus au soleil ». Non tant parce que ce motif était attaché coutumièrement à un récit tout différent, mais parce qu'il n'en fait pas partie « organiquement ». Le conte de transmission orale n'est pas le produit d'une enfilade, d'une guirlande de motifs, mais le fruit d'une élaboration interne, un « ensemble organique complexe », dit Paul Delarue².

- 3 Jacques Barchilon appelait en 1968 à l'étude des contes de fées, ces « oubliés de la littérature ». On constate non seulement que son invitation a été entendue, mais qu'elle a dépassé l'aveu presque naïf qui semble lui échapper au terme de ce texte : « Le conte de fées peut s'inspirer des contes folkloriques, mais il les dépasse dans la mesure où il les transforme en littérature » (1968, 230). Comme en écho, mais à propos des collectes réalisées par les anthropologues, cette fois en Pacifique, cette exclamation venue du fond du cœur : « Comment faire sortir les œuvres traditionnelles du ghetto des ouvrages ethnologiques ? » (André, 2007, 36).

- 4 Est-ce à dire qu'il n'y a de littérature qu'écrite ? L'objection selon laquelle il ne peut exister de littérature *orale* puisque la « lettre » n'y est pas est spécieuse, témoignant précisément de l'arrogance que confère la maîtrise de l'écriture. On rappellera que l'expression « littérature orale » a été introduite par George Sand, dans l'Avant-Propos des *Légendes rustiques* (1858). Elle la caractérise essentiellement par sa variabilité.

[...] on ne saurait trop avertir les faiseurs de recherches, que les versions d'une même légende sont innombrables, et que chaque clocher, chaque famille, chaque chaumière a la sienne. C'est le propre de la littérature orale que cette diversité. La poésie rustique, comme la musique rustique, compte autant d'arrangeurs que d'individus.

- 5 Paul Sébillot, ignorant sans doute cette première mention, l'introduit officiellement dans la terminologie folklorique. On la trouve dans la première livraison de son périodique, la *Revue des traditions populaires*.

Sous le nom de *littérature orale*, on comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires de civilisés. Cette littérature a précédé la littérature écrite, et on la retrouve partout, plus ou moins vivante, suivant le degré d'évolution des peuples. (1886, II).

- 6 Il est nécessaire de recueillir ces survivances au plus vite, faute qu'elles soient balayées par la civilisation et son tremplin, l'écriture. Cette littérature doit présenter une certaine

fixité formelle, qui permet par exemple de reconnaître des récits-types. Une qualité qui pallie, si peu que ce soit, la nature éphémère de la parole.

- 7 On reviendra sur les deux qualités opposées qui seraient, aux yeux de ces « inventeurs » de l'expression, le propre de cet oxymore : la variabilité et la stabilité. La question qu'il pose n'a pas été abandonnée pour autant, d'autant que son usage a largement débordé au ^{xx}e siècle le domaine du folklore en se généralisant dans le vocabulaire de l'ethnologie et de l'anthropologie. « Afin de n'avoir pas à utiliser de circonlocutions incommodes » dit Walter Ong, tout en ajoutant que celles-ci révèlent souvent un concept inadéquat et malformé (1967, 20).

« Nous sommes paroles sous l'écriture »

- 8 Dans son ouvrage, *l'Homme de paroles*, Claude Hagège a attiré largement l'attention sur « ce que parler veut dire », non sans poser la question de l'écrit. Il oppose scriptophiles et verbophiles, en reconnaissant que « pour essentielle qu'elle soit dans le destin des humains, ou de la partie d'entre eux qu'elle concerne, l'invention de l'écriture a contribué à occulter l'exercice vivant de la parole » (1985, 83). Rappelant le retentissement qu'a provoqué en 1925 l'ouvrage de Marcel Jousse, il reprend son expression de « style oral » et propose :

Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle). (1985, 84)

- 9 Il désigne la littérature créole comme relevant éminemment de l'orature – c'est le terme *oraliture* qui sera retenu de préférence –, ce dont témoigne en effet l'efflorescence des œuvres des écrivains antillais et leur revendication de « [fabriquer] une littérature qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993, 36). Il ne s'agit pas de conserver pieusement les témoignages du passé, mais de faire naître les ancêtres tous les jours. On saurait alors :

que la tradition chaque jour s'élabore et que la culture est aussi le lien vivant que nous devons nouer entre le passé et le présent : que prendre le relais de la tradition orale ne doit pas s'envisager sur un mode passéiste de nostalgique stagnation, de virées en arrière. (*Ibidem*, 36).

- 10 C'est un projet de modèle culturel où l'accès à l'écrit ne s'accompagnerait pas de pertes irréparables, où la rencontre des langues et des cultures ne mènerait pas vers une uniformisation appauvrissante, où les écarts avec les autres cultures se maintiendraient sans susciter le désir de s'abolir les unes les autres.
- 11 Ce terme oraliture a également été proposé par Philippe Gardy pour décrire de la façon la plus approchée les procédures de l'écriture de l'occitan à partir du ^{xvi}e siècle, afin de favoriser la renaissance de l'idiome « maternel » dominé et de le doter du statut de langue que le seul usage oral quotidien ne peut lui donner. Mais l'écriture trahit la parole. Dans cette occurrence historique, l'oral est *fabriqué* « à la manière d'un leurre » :

Un leurre que je propose d'appeler *oraliture*, afin d'en énoncer conjointement la coupure fondatrice et la fonction de suture faussement, mais fortement consolatrice. (Gardy, 1987, 517).

- 12 Fausta Garavini propose pour sa part de soumettre le style parlé de Montaigne à la notion d'oraliture, dans un article dont le titre dit tout entier le propos : « *Tel sur le papier qu'à la bouche* ». *Montaigne entre l'écrit et l'oral* (1990). Elle repère le projet affirmé de l'auteur d'écrire comme on parle, d'infiltrer l'écriture par la parole, un auteur qui sait également la vanité de l'entreprise, mais qui s'y essaie cependant. Pour F. Garavini, Montaigne appuie son œuvre sur sa fidélité au gascon : « écrire chez moy, en pays sauvage, où personne ne m'ayde ny me relève [...] sa fin principale et perfection, c'est d'être exactement mien » (cité par Garavini, 1990, 287).

C'est finalement par ce parti pris de l'*hic et nunc* que Montaigne s'avère capable de maîtriser, dans la mesure du possible, le trompe-l'œil de l'écriture de l'oralité sans être dupe de ses apparences fallacieuses. Il a compris en effet quelque chose de fondamental : s'il y a dans la voix un *quid* qui ne se laisse pas réduire à l'écriture, on ne peut le resaisir qu'à la condition d'isoler avec rigueur non pas l'irréductible (par exemple les accidents de prononciation, les hésitations, les ratages), mais au moins la trace, l'empreinte d'un certain lieu. (*Ibidem*, 288).

- 13 S'agit-il d'oralité seconde ou d'une approche au plus près de l'oral par l'écrit ?

L'oralité perdue

- 14 Italo Calvino rassemblant des récits traditionnels provenant de diverses régions d'Italie ne peut se résoudre à les publier tels qu'ils ont été saisis par le collecteur sur le terrain, c'est-à-dire dans leur état de stricte oralité seconde. Il aimerait les « re-raconter » et leur restituer la « fraîcheur » que le passage à l'écriture leur a fait perdre. Il expose avec franchise ce qui semble être une déception, pour lui qui est sensible à l'univers des contes merveilleux – son œuvre littéraire en témoigne, semble-t-il. Henri Pourrat n'a pas tant de scrupules. Il va jusqu'à se faire un devoir de rendre « verdure et vie » à des récits qui se révèlent « aplatis, lignifiés, tronqués » une fois transcrits (cité par Bricout, 1992, 180). Faute de quoi on ne sera pas un « transcripteur fidèle » (*Ibidem*, 193).
- 15 Il s'agit bien d'un projet d'oraliture, d'une intention d'inscrire dans le texte écrit la « chose parlée », vivante, savoureuse, imagée, suggestive des lieux d'où l'on parlerait. Il s'agit de refaire le conte, voire de le « fabriquer », pour lui restituer sa nature orale, pour le « naturaliser » en quelque sorte. Le projet relève de l'utopie et révèle l'ampleur de l'ignorance de ce qui fait l'essence même de l'oral, de sa méconnaissance, voire du refus de le savoir.
- 16 Les collecteurs français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui ont réuni de très gros corpus sans lesquels on ignorerait l'essentiel de la tradition orale française ne se font cependant pas faute de glisser quelque remarque péjorative à l'égard des matériaux qu'ils réunissent avec passion le plus souvent. Victor Smith, transmettant à Emmanuel Cosquin l'importante collecte qu'il a réalisée dans le Velay (Tenèze et Delarue, 2000 ; Tenèze, 2005) lui précise que les contes devront être « rédigés et francisés » pour être « présentables ». Dans son Nivernais natal, dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, Achille Millien peine à publier sa considérable collecte de contes et s'en désole à maintes reprises dans sa correspondance. Il s'oblige en effet à les « écrire » (au sens littéraire du terme) lorsqu'il en prépare l'édition à partir de la transcription de ses notes. Faute d'avoir eu le temps de

traiter ainsi l'ensemble de sa collecte, nous avons gagné un superbe corpus où se déploie un style « éloigné d'affectation, dérégulé, décousu et hardi », comme le dit Montaigne (*Essais*, I, 26).

- 17 Ce qui semble déconcerter, voire irriter lors de l'approche de ces productions littéraires orales, c'est leur variabilité. Un même récit ne sera jamais raconté de la même manière ni par celui qui l'a déjà dit ni par d'autres qui le connaissent également. Victor Smith collecte entre 1870 et 1876 un abondant répertoire à la fois de chansons et de contes, auprès d'une femme qui « ne peut lire une seule lettre », précise-t-il. À propos du récit qu'elle appelle « Le conte des sorcières », il note :

Nannette Lévesque m'a dit ce conte deux fois. La première et la seconde, il n'était pas tout à fait semblable. C'est à la 2^e que je l'ai copié. J'ai voulu le repasser et me le faire dire une 3^e, mais dès le commencement je me suis aperçu de différences et j'avais tellement de peine à la suivre sur mon texte que je lui ai dit de s'arrêter. À peine mon troisième récit correspondait-il en bas de ma première page. (Tenèze et Delarue, 2000, 54)

- 18 À la même époque, Jean-François Bladé en Gascogne autant que François-Marie Luzel en Basse-Bretagne privilégient les conteurs sobres et capables de réitérer leur récit dans les mêmes termes : à même de fournir l'équivalent d'un texte écrit immuable quant à lui et non un événement de parole éphémère. Plus récemment, cette difficulté à saisir une œuvre qui disparaît au fur et à mesure qu'elle se produit a poussé les anthropologues à privilégier l'étude des actes illocutoires plus que leur contenu.

« Les problèmes posés par le recours aux ouvrages des folkloristes »

- 19 Tel est l'intitulé d'une sous-section de l'ouvrage de Ute Heidmann et Jean-Michel Adam (2010, 20-26). On comprend vite que ces problèmes sont graves et qu'ils doivent être réglés une fois pour toutes. U. Heidmann, dans l'introduction de la partie de l'ouvrage qui lui revient, tente de liquider définitivement la question des contes dits « populaires ». Le recours à ceux-ci « bloque » l'analyse de « n'importe quel conte ». Une première objection concerne l'« anachronisme ». Lorsque Paul Delarue désigne la version nivernaise du « Petit Chaperon rouge » qui, sous le titre de « Conte de la mère-grand », fut recueillie vers 1885, « comme le conte populaire prototypique », il évaluerait le texte de Charles Perrault (1697) « à l'aune » du plus récent, les hiérarchiserait de manière illogique en faisant du plus moderne le « modèle » du plus ancien³. Marc Soriano a validé ces « présumés problématiques » en affirmant que le conte de Perrault vient « en droite ligne de la littérature orale », il est une adaptation censurée des récits que le peuple racontait au XVII^e siècle (Soriano, 1968, 148). De nombreux chercheurs ont suivi et suivent cette voie dangereuse⁴. Il serait donc exclu qu'une recherche non biaisée sur les conteurs littéraires de cette fin de siècle et leurs productions s'appuie sur des témoignages folkloriques, irrecevables en raison de leur non-coïncidence historique.
- 20 Il est frappant que les *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités* ne concerne qu'un très petit nombre de récits lorsqu'on les met en regard de la multitude des contes attestés oralement : le recueil de Perrault ne comprend en effet que onze récits⁵. Cette supériorité numérique écrasante du corpus de transmission orale pose un problème : comment une telle masse de matériaux aurait-elle pu apparaître au XIX^e siècle, s'offrant d'un seul coup à la curiosité des collecteurs (crayon en main), alors que l'accès au corpus

écrit des deux siècles précédents était relativement limité à une classe sociale peu alphabétisée, sinon par le truchement de cette bibliothèque bleue ?

- 21 C'est méconnaître les mécanismes de la transmission orale, ses lenteurs comparées à la rapidité des publications écrites, y compris au XVII^e siècle – U. Heidmann en donne des témoignages concernant précisément ce milieu littéraire mondain dont fait partie Perrault. La mesure temporelle de cette transmission de « bouche à oreille », et les possibilités de variabilité qu'elle offre touchent à la succession des générations, à la manière d'une vague de fond se déployant de manière non visible et non tangible. C'est aussi ignorer que toutes les communautés humaines ont développé une littérature transmise en dehors de l'écriture, y compris celles qui connaissaient celle-ci et la pratiquaient. Il ne semble pas utile d'argumenter plus avant pour prouver des vérités d'évidence.

De Barbe bleue en Barbe bleue

- 22 Dans un article publié en 2012, « la Barbe bleue en utopie », j'avais tenté de saisir les jeux narratifs de ce récit entre oral et écrit sur le territoire français, en repérant l'influence que le texte de Perrault a pu exercer sur les versions recueillies. J'avais repris quelques éléments d'un article publié par U. Heidman en 2008, « la Barbe bleue palimpseste », qui ne connaît et ne veut connaître que le texte littéraire. J'étais tombée volontiers d'accord avec elle sur l'origine de deux motifs introduits par Perrault : cette sœur Anne obsédante de la fin du récit et également cette barbe bleue intrigante. Les deux motifs sont d'ailleurs repris par certaines versions orales, l'un, l'autre, les deux, sans que, visiblement, les conteurs s'en fassent un devoir. Ce sont des motifs aisément substituables, ils n'ont pas un statut d'obligation quant à la charpente narrative, ils sont donc une sorte d'espace de liberté pour le conteur ou la conteuse.
- 23 Cette sœur Anne, introduite soudainement dans le récit de Perrault à un instant pathétique, nommée alors que l'héroïne du récit ne l'est même pas, provient de l'*Énéide* de Virgile, en effet selon toute vraisemblance. Lorsque Énée se prépare secrètement à partir pour l'Italie, Didon, éperdue de douleur, charge sa sœur d'observer les préparatifs de départ : *Anna, vides toto properari litore circum ?*⁶
- 24 La barbe bleue de l'époux sanguinaire viendrait d'un autre texte latin, les *Métamorphoses* d'Apulée, et plus précisément du récit qui y est enchâssé, l'histoire de Psyché. On y raconte les préparatifs de départ de la belle-mère de l'héroïne, Vénus elle-même. Elle est accompagnée des dieux marins, et parmi eux de *Portunus cæreulis barbis hispidus*⁷, Portunus tout hérissé d'une barbe bleue. Celui-ci était en outre le dieu des ports, mais aussi des portes et des entrées, l'iconographie romaine le représentant avec une clé. Nous avons la représentation imagée du mari monstrueux, mais promis à d'autres œuvres.
- 25 Ces motifs non structuraux narrativement parlant sont d'une nature proche du langage poétique du conte de transmission orale, montrant ainsi une plus grande familiarité que celle des émules de Perrault en son temps. Ils ont pu alors devenir des formules évocatrices du récit tout entier. Mais le conte n'est pas là : à savoir l'ensemble *organique* dont parle P. Delarue, où les épisodes observent une séquence rigoureuse et une cohésion sémantique interne. C'est par là que Perrault se différencie de la littérature foisonnante de contes en cette fin du XVII^e siècle⁸. Il respecte l'enchaînement des épisodes et des motifs, il mène l'intrigue sans se laisser déborder par une matière narrative hétéroclite

dont le seul objectif est d'accumulation. La plupart des auteurs contemporains empruntent aussi et largement à la tradition populaire, mais sans en respecter la structure narrative, ne serait-ce qu'en enchaînant motifs, épisodes, voire récits entiers étrangers entre eux narrativement parlant, sans ressentir les écarts qu'ils ont entre eux. Il s'agit d'amasser les « merveilles », en ignorant délibérément la cohérence narrative latente. Ces écrivain(e)s ne peuvent en effet accéder à celle-ci puisque leur culture est profondément inscrite dans l'écrit. Ils/elles proposent un type de littérature dont les charmes se sont émoussés au fil du temps, alors que le recueil de Perrault, roubillard de génie, conserve tout son attrait et toute son autorité en tant que recueil exemplaire, voire unique, des contes français. Il a su s'approprier certains procédés de l'élaboration orale, tout en maintenant une distance grâce à ces irrptions de la culture lettrée, qui signifient à ses lecteurs qu'il n'est pas dupe.

« Les langues ne naissent pas »⁹

- 26 Revenons à ce rejet total et intrigant de la tradition orale des contes en relisant les auteurs qui vont le plus loin dans cette voie (Heidmann et Adam, 2010) :

La référence systématique aux contes-types déconnecte le conte particulier de l'entourage co-textuel d'un recueil et du contexte sociohistorique, discursif et intertextuel dans lequel il s'inscrit, comme tout énoncé, de façon significative. (21-22).

- 27 Seul compte l'événement historique du passage à l'écrit suivi de la publication. Plus encore : pour acquérir sa complète validité, il faut l'assurance que cet écrit provienne d'un écrit antérieur daté. D'où la notion de *(re)configuration générique*. Le texte fondateur de ce processus c'est la « fable de Psyché » écrite par Apulée, premier conte merveilleux attesté dans l'écrit¹⁰, relayé plus tardivement par les recueils de Straparola et de Basile. À partir de là une *expérimentation générique* s'instaure en cette fin de siècle autour du conte, qui emprunte les voies non seulement des histoires racontées elles-mêmes, mais aussi les préfaces, épîtres dédicatoires ou postfaces. Perrault reconfigure ses récits lors des étapes qui mèneront à la publication de 1697. Récits où il a déjà reconfiguré les formes génériques latines, italiennes et françaises déjà existantes. Il est effectivement plaisant de suivre, grâce à U. Heidmann, le « dialogue intertextuel » qui, en quelques années, se joue entre Mme d'Aulnoy, Perrault et Melle L'Héritier, relayé en 1698 par Mme de Murat. Cette dernière précise dans « l'Avertissement » de son recueil¹¹ qu'elle a puisé quelques-unes des idées de ces contes dans le recueil de Straparola « bien en vogue dans le siècle passé ».
- 28 U. Heidman déploie une érudition considérable pour suivre à la trace toutes les reprises, les emprunts, les imitations, à l'intérieur de ce milieu littéraire et mondain. Mais la question demeure : pourquoi cette démonstration brillante a-t-elle besoin de s'accompagner du rejet violent de la tradition orale du conte : véritable déni plus encore que rejet ?
- 29 Cette question se pose d'autant plus que le dispositif décrit sous le nom de « reconfiguration » ou encore de « dialogisme intertextuel » pourrait également s'appliquer à la tradition orale du conte. Récits à la fois mouvants et stables, ils se transmettent de conteur à auditeurs parmi lesquels se révélera un autre conteur pour le reprendre qui ne pourra que le modifier, puisque le répertoire personnel est déjà sujet à variation, comme le constate avec désespoir Victor Smith auprès de Nannette.

À l'idée de texte stable, nous substituons un concept de *texte en variation*. Considéré sous cet angle, chaque conte acquiert cette épaisseur temporelle et matérielle qui est à proprement parler son historicité comme *fait de discours* soumis à des transpositions et à des réécritures infinies. (Heidmann et Adam, 2010, 28)

- 30 Je ne saurais qu'être d'accord, d'autant que j'écrivais dès 1996 : « Les variantes donnent une épaisseur de contenu et de sens au conte, car elles sont des réalisations des potentialités du schéma narratif » (125). Je parlais des récits de transmission orale, qui chacun existent en de nombreuses versions à travers le temps et l'espace et permettent de dessiner leurs variations possibles avant que, à force d'accumuler les écarts, le conte-type ne perde son identité. L'« épaisseur » des réalisations permet aussi de dessiner l'espace narratif de chaque récit et d'en déduire un espace sémantique (Belmont, 2005). Il est intéressant de constater que ce processus de reprises d'un même schéma narratif ait été repéré dans des textes littéraires écrits, que l'on considère comme fixes, intangibles, non sujets à reprises. Est-ce que le dynamisme du récit oral, toujours mouvant d'une « diction » à l'autre continuerait de hanter le conte « en écriture » ? Est-ce que les auteurs fixant et réécrivant ces contes auraient subi l'attraction de leur caractère mouvant ? Comme si, à la façon du contage, leur réalisation littéraire n'était jamais entièrement satisfaisante, toujours à reprendre, toujours à la quête d'un surplus, d'une reprise, d'une relance. Toujours en vie, alors que, s'il faut en croire Roland Barthes, l'écrit est du côté du figé, de l'intangible, de la mort donc : « Notre parole, nous l'embaumons, telle une momie, pour la faire éternelle » (1981, 11).
- 31 Pour finir, ce qui est pour certains le plus insupportable, le plus inacceptable dans les œuvres orales, c'est précisément l'impossibilité de les dater. On remarquera que l'attaque agacée de M. de Certeau que nous avons placée en tête ainsi que la méconnaissance de la part des spécialistes de contes littéraires – qui n'empêche nullement le rejet total des recherches des « folkloristes » sur le conte – proviennent d'historiens. Ceux-ci ne peuvent consentir que des œuvres soient dépourvues de date, soient privées d'historicité. Des contes on peut connaître la date de collecte, celle donc de leur fixation dans l'écrit, mais non leur date de création. Comme les langues en effet, *ils ne naissent pas*, pour reprendre la formule de Gaston Paris. Mais ils subissent l'action du temps, qui crée leurs variations. Posons la question : est-ce que l'histoire doit, pour se construire, méconnaître, voire éliminer la mémoire ?

BIBLIOGRAPHY

ANDRÉ, Sylvie, 2007, le Canon littéraire occidental dans le Pacifique francophone, *Transfer*, II, 1, p. 36-57.

BÄHLER, Ursula, 2004, *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève, Droz.

BARCHILON, Jacques, 1968, le « Cabinet des fées » et l'Imagination romanesque, *Études littéraires*, vol. 1, n° 2, p. 215-231.

BARTHES, Roland, 1981, *le Grain de la voix*, Paris, Seuil.

- BELMONT, Nicole, 1996, le Conte : espace onirique, espace narratif, *le Journal des anthropologues*, 64-65, p. 115-126. [Repris dans 2010, *Mythe, conte et enfance : les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, p. 71-79].
- BELMONT, Nicole, 1999, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes ».
- BELMONT, Nicole, 2005, Du catalogue à l'« histoire cachée » : à propos de la typologie Aarne-Thompson, *Cahiers de littérature orale*, 50, p. 75-94.
- BELMONT, Nicole, 2012, la Barbe bleue en utopie, *Fabula*, 53, 3/4, p. 179-193.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, 1993, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B., 2007, « Perrault au travail », in Anne Defrance et Jean-François Perrin (éds), *le Conte en ses paroles : la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », p. 150-159.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B., 2009, *Fairy Tales. A New History*, New York, Excelsior editions.
- BRICOUT, Bernadette, 1992, *le Savoir et la saveur : Henri Pourrat et le « Trésor des contes »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique, REVEL, Jacques, 1980, la Beauté du mort, in *la Culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, p. 49-80 [1^{ère} éd., 1970].
- DELARUE, Paul, 1959, le Conte de « Brigitte, la maman qui m'a pas fait, mais m'a nourri », *Fabula*, 2, p. 254-264.
- DELARUE, Paul et TENÈZE, Marie-Louise, 1997, *le Conte populaire français : catalogue des versions de France...*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GARAVINI, Fausta, 1990, "Tel sur le papier qu'à la bouche". Montaigne entre l'écrit et l'oral, *Ethnologie française*, 20/3, p. 284-289.
- GARDY, Philippe, 1987, Tradition occitane et passage à l'écriture : l'obsession de l'oralité, in M.-M. Jocelyne Fernandez-Vest (dir.), *Kalevala et les traditions orales du monde*, Paris, Éditions du CNRS, p. 511-522.
- HAGÈGE, Claude, 1985, *l'homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. "Le temps des sciences".
- HEIDMANN, Ute, 2008, la Barbe Bleue palimpseste : comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau, *Poétique*, 154, p. 161-182.
- HEIDMANN, Ute et Adam, Jean-Michel, 2010, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- JOUSSE, Marcel, 1981, *le Style oral*, Paris, Fondation Marcel Jousse. [1^{ère} éd., 1925].
- ONG, Walter, 1967, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven and London, Yale University Press.
- SÉBILLOT, Paul, 1886, Programme et but de la Société des traditions populaires, *Revue des traditions populaires*, t. 1, I-IV.
- SERMAIN, Jean-Paul, 2006, le Fantasma de l'absolutisme dans le conte de fées AU XVII^e siècle : Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford, *Féeries*, n° 3, p. 75-85.
- SORIANO, Marc, 1968, *les Contes de Perrault, cultures savantes et traditions populaires*, Paris, Gallimard.

TENÈZE, Marie-Louise et DELARUE, Georges, 2000, *Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse des sources de la Loire*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes ».

TENÈZE, Marie-Louise, 2005, *Contes du Velay recueillis par Victor Smith de 1869 à 1876 sur Retournac, Chamalières, Vorey et au-delà* ; commentaires de Marie-Louise Tenèze, Retournac, Société des amis du musée de Retournac.

NOTES

1. BOTTIGHEIMER (2007, 158). On se reportera également à son ouvrage au propos véhément clairement énoncé : « L'objet de ce livre est de substituer des auteurs littéraires plutôt citadins comme nous-mêmes à un peuple anonyme. La route de dissémination [des contes] ne passe pas par le bouche à oreille mais par le livre imprimé. » (2009, 113, notre traduction).
2. [...] « On ne saurait assez répéter qu'un conte est un ensemble organique complexe qui peut combiner des éléments de provenance et d'âge divers dont aucun n'éclaire à lui seul la naissance toujours obscure du conte. » (Delarue, 1959, 257).
3. On ne s'attardera pas sur cette méprise concernant la destination de la version donnée pour chaque conte-type dans le catalogue du conte français : non pas « modèle » de celui-ci, ni archétype, ni *Urform*, mais réalisation, parmi beaucoup d'autres, particulièrement intéressante (Delarue et Tenèze, 1997).
4. La voie (ou la voix) du loup à l'oralité dévorante ?
5. Deux d'entre eux, « la Belle au bois dormant » et « Riquet à la Houppe » viennent de la littérature écrite, le premier de « Soleil, Lune et Thalie » de Basile, le second est tiré de l'ouvrage de Catherine Bernard, *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*, Perrault en conserve même le titre. « Grisélidis », nouvelle ou conte-nouvelle, se retrouve largement et essentiellement chez les conteurs littéraires depuis Boccace ainsi que dans la littérature de colportage.
6. « Anne, vois-tu comme ils s'empressent sur tout le rivage ? » (Virgile, *Énéide*, IV 416).
7. APULÉE (*Les métamorphoses*, IV, 31).
8. Bien qu'il retrouve la distance entre les deux cultures, savante et populaire, grâce à d'autres moyens : les moralités doubles et ironiques, ou la double hypothèse concernant le destin ultérieur du Petit Poucet.
9. « [...] les langues ne naissent pas [...] il n'y a de langues mortes que celles qui ont disparu avec les peuples qui les parlaient ou ont été abandonnées par eux. » (Gaston Paris, cité par Bähler, 2004, 252).
10. Mais celui-ci, d'où vient-il ?
11. *Contes de fées*, suivi en 1699 de *Histoires sublimes et allégoriques, dédiées aux fées modernes*.

ABSTRACTS

Tales transmitted orally are not often considered to be literary works, for they are not expressed through the medium of writing. However, the expression “littérature orale”, itself an oxymoron, was introduced by George Sand as early as 1858, and was later made official by Paul Sébillot in 1886. More recently, the neologism “oraliture” has been suggested in order to refer to a literature haunted by speech (particularly that of Creole). For a work of literature to be recognised as such, must we know its date of conception and the identity of its begetter?

Les contes de transmission orale se voient souvent disqualifiés en tant qu'œuvres littéraires puisque celles-ci impliqueraient nécessairement le truchement de l'écriture. L'expression « littérature orale », un oxymore, a cependant été introduite par George Sand dès 1858, puis officialisée par Paul Sébillot en 1886. Plus récemment, le néologisme « oraliture » se propose de désigner la littérature (d'expression créole en particulier) hantée par la parole. Une œuvre littéraire ne peut-elle exister que munie de sa date de naissance et de la mention de son géniteur ?

INDEX

Mots-clés: oral/écrit, contes de transmission orale, contes de fées littéraires, oraliture, histoire/mémoire

Keywords: Oral/Written, Orally Transmitted Tales, Literary Fairy-tales, Perrault Charles, History/Memory

AUTHOR

NICOLE BELMONT

EHESS, Paris